

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií



Bakalářská práce

Daniel Vondráček

Komunikace obrazy

Communication with images

Praha 2016

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph. D.

Poděkování:

Rád bych poděkoval PhDr. Kateřině Svatoňové, Phd. za vstřícnost a trpělivost při vedení této práce a za cenné poznámky a rady.

Poděkování:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 11. Srpna 2016

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

Kompilační film, komunikace, obraz, vztah

Klíčová slova (anglicky)

Compilation film, communication, image, relation

Abstrakt

Tato práce sleduje způsoby přetváření recyklovaných obrazů na případu kompilačních filmů. Komunikace obrazem je schopnost proměny „cizího“ obrazu s kterým se setkáme, proces rekontextualizace tohoto obrazu bez ohledu na to, co tento obraz „zastupuje“. Pojení obrazů z odlišných zdrojů s sebou přináší fragmentární, přetrhanou formu, kde se permanentně mění člověk a především prostor v obrazu (diegeze, mizanscéna). Cílem této práce je popsat procesy, které toto směňování obrazů umožňují, přes schopnosti „přivlastnění“ obrazů a popsání typů vztahů, které nám umožňují „cizí“ obrazy přetvářet.

Abstrakt

This thesis follows the methods of transforming recycled images in compilation films. Communication through images is the ability to reconstruct a „foreign“ image that we come into contact with, it is a process of „recontextualization“ of the image, regardless of what the image „represents“. Connecting images from different sources results in a fragmented form, where the person and more importantly the spaces in the image are constantly changing (diegesis, mise en scène) The aim of this thesis is to describe the processes that enable this image „exchange“ and to discuss the types of relations that help us transform the images.

Obsah

Úvod.....	7
1. Definice kompilačního filmu	9
1.1. Samotná definice a vymezení.....	9
1.2. Druhy kompilačního filmu.....	11
1.3. Funkce kompilačního filmu.....	15
2. Proč je recyklace obrazů možná ?.....	17
2.1. Obraz není informace.....	17
2.2. Obrazy jako pohledy.....	19
2.3. Tělo v obraze.....	21
3. Typy vztahů mezi obrazy.....	25
3.1. O formě, kterou nás pojení obrazů učí vnímat.....	25
3.2. Jak se nám pojení obrazů jeví.....	26
3.3. Typy vztahů mezi obrazy.....	27
3.4.....	44
Závěr	47
Seznam použité literatury	48

Úvod

Definice komunikace obrazem

Tato práce ukazuje na postupech kompilačních i nekompilačních filmů způsob, jakým může člověk komunikovat obrazem. Komunikací je míněno směřování obrazů s cizími lidmi. Jde o chvíli, kdy člověk může použít „cizí“ obraz jako součást svého projevu. To zároveň znamená, že tento obraz může individuálním způsobem transformovat a nemusí pouze reprodukovat obrazovou informaci někoho cizího.

Přetváření těchto obrazů je vždy provedeno díky vztahu s dalšími obrazy. Tento vztah vytváří, jak tvůrce skladby, tak divák. Hlavním zájmem práce tedy je, jakým způsobem dokáže skladba obrazy přetvářet a rozšiřovat a jak můžeme mezi nesouvislými obrazy vytvářet souvislost.

Cíl práce

Cílem práce je teoreticky popsat způsob, jakým se přivlastňují cizí obrazy a na konkrétních příkladech filmové kompilace ukázat, jakými způsoby se mohou „cizí“ obrazy přetvářet a rozšiřovat.

Postup práce

V této práci se vymezuji oproti již vzniklým pracím soustředícím se na problematiku kompilačního filmu, zejména diplomovou práci Hany Rezkové pod názvem *Budoucí rodiny v minulém čase*, či bakalářskou práci Jany Zámoravcové pojmenovanou *Metoda found footage v severoamerickém avantgardním filmu 60. A 70. Let*. Vymezení zde bude spočívat v tom, že budeme pomocí formy a vlastností kompilačního filmu popisovat i nekompilační filmy. V první kapitole práce se tedy vymezíme oproti klasické definici kompilačního filmu. Posléze si kompilační film definujeme formálně a ukážeme si příklady „roztříštěného“ prostoru, času i člověka na tvůrcích tvořících striktně kompilační filmy i filmařích, jež používají kompilaci jen zřídka. Toto hledisko rozšíříme i na dokumentární film, který běžně používá techniky kompilačního filmu, ale nebývá tímto termínem označován.

Dále si ukážeme ambivalentní vztah mezi rozpoznáváním toho, co v obrazech známe a přetvářením těchto obrazů. Abychom se zaměřili na možnost rozšiřování a přetváření obrazů, odpoutáme se od mínění toho, že obrazy jsou něčím „daným“ a budeme se v druhé

kapitole soustředit na to, jak se obrazy a jejich spoje mohou jevit ve vědomí vnímajícího subjektu. Z fenomenologické pozice budeme používat pojmy Vivian Sobschackové „pohled“ a „tělo“, se kterými si ukážeme konkrétní způsoby toho, jak si může člověk cizí obrazy přivlastnit.

V závěrečné kapitole práce vytvoříme kombinace mezi pojmy tělo a pohled, abychom ukázali typy vztahů, které nám umožní obrazy transformovat a rozšiřovat a aplikujeme tyto typy na konkrétní příklady kompilačních i nekompilačních filmů. Typy těchto vztahů nám nebudou sloužit pouze k popsání a rozlišení jednotlivých vztahů, ale ke hledání souvislosti a možnosti dorozumívání mezi nesouvislými obrazy.

1. Definice kompilačního filmu

1.1 Samotná definice a vymezení

Kompilační film je skladbou obrazů sestavených z obrazového materiálu, jenž byl původně vytvořen pro jiný účel a v jiné souvislosti.

Zdrojem těchto obrazů není pouze archivní materiál. Filmové a televizní archivy jsou postupně nahrazovány digitální online databází.¹ Internet se stal silným konkurentem klasických archivů. Z toho důvodu již v této práci nebudeme používat termín „archivní“ záznam, ani termín „found footage“, který původně označoval druh filmu, jenž byl složený z nalezených cívek filmů. „Nalezený“ obraz, který bude recyklován v kompilačním filmu již dávno není fyzickou cívkou filmu, ale digitální informací kolující mezi lidmi pomocí počítačů a mobilních telefonů.

Jakýkoliv film, který používá jiný obrazový zdroj než ten, který by tvůrce tohoto filmu mohl natočit, považuji za kompilační film. V tomto smyslu je i natáčení cizích obrazů používáním jiných zdrojů. Chris Marker například ve filmu *Bez slunce* (1983) natáčí televizní obrazovky s japonskými filmy a televizními show a používá potom tyto obrazy jako možnost svého filmového projevu. Pomocí tohoto vymezení můžeme každý film, kde se objevuje nějaké další obrazové médium, sledovat optikou kompilačního filmu. Například Dziga Vertov používá v *Muži s kinoaparátem* (1929) knižní ilustrace a dobové plakáty a taktéž je přetváří a používá jako možnost svého filmové projevu.



Obrázek 1. Prostříhané knižní ilustrace a dobové plakáty. *Muž s kinoaparátem* (1929)

¹ Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge 2013 s. 102.

Kompilační film se vyznačuje značně přetřhanou, roztržitou, fragmentární formou, ve které se permanentně mění člověk, čas a prostor. Například film *The Memories of Angels* (2008) Luca Bourdona, složený ze 120 filmů National Film Board of Canada, sleduje časo-prostor města Montreal. Pohybujeme se v místních putykách, klubech, domech, továrnách, parcích, vlacích, i když se prostor, čas a lidé neustále proměňují. V jedné sekvenci pozorujeme prostředí nákupního střediska. Kamera brouzdá po figurínách, produktech, lidech procházejících si regály a servírkách vyřizujících objednávky v restauraci. Možná se ani nenachází v jednom konkrétním nákupním středisku, ale sledujeme složeninu několika nákupních center. Proměna barevného a černobílého materiálu nám zdůrazňuje, že obrazový materiál byl natočen v jiný čas. Přesto je celá sekvence jednotná tím, že k sobě stříh pojí tematické celky, které spolu souvisejí. Například muž obědvá s rodinou a všimne si toho, že je filmován a v dalším záběru vidíme ženu, která taktéž reaguje na kameru a stydí se.



Obrázek 2. Prostor obchodního střediska složený z různých časů. *The Memories of Angels* (2008)

A právě pomocí tohoto přístupu k filmové formě budeme v této práci sledovat i nekompileční filmy, které používají pouze svůj natočený materiál, ale přibližují se formálním vlastnostem, které jsme zde nastínili. Podobnou filmovou formu totiž můžeme rozpoznat již v *Muži s kinoaparátem* (1929). Dění sovětského města není děním žádného konkrétního města. Vertov míchá záběry z Kyjeva, Charkova, Moskvy a Odessy. Nekonkrétní město a nekonkrétní lidé tak slouží k tomu, aby vyjádřili cokoli, co chce Vertov vyjádřit. Kompilačním filmem nás neprovází žádné ústřední postavy, ale kauzalita je vyjádřena spojením záběrů různých lidí. Vertov používá gesta a výrazy odlišných lidí, aby vyjádřil průřez dne „univerzálního člověka“ sovětského města. Díky tomuto způsobu montáže nevnímáme v *Muži s kinoaparátem* dívku, jenž vstává a obléká se, jako individuální epizodu v sovětském městě. Tato dívka se stává součástí okolního dění, je doslova samotným obrazem probouzení města. Místo hlavní role či ústřední postavy budeme v kompilačním filmu tedy vždy operovat se „složeninou“ člověka. I stěžejní představitel kompilačního filmu Bruce Conner tvrdí, že jeho přístup k filmu nezáleží tolik na tom, zda obrazový materiál skutečně pořídil, či zda ho převzal z jiného zdroje. Všechny záběry filmu bere jako „nalezené“ a jeho přístup k filmu se touto technickou poznámkou o původu obrazů vůbec nemění.²

² William C. Wees, *Recycled Images: The Art And Politics of Found Footage*. New York City: Anthology Film Archives 1993, s. 84.

Spíš než abychom tedy zjišťovali odkud pochází jednotlivé zdroje kompilačního filmu, budeme se zde zaměřovat na možnosti této roztržité formy, ze které je film sestaven.

1.2 Druhy kompilačního filmu

Recyklované obrazy taktéž připoutávají pozornost ke konkrétním dílům světové kinematografie či ke známým historickým událostem. To sebou přináší otázku, zda filmař zachová původní kontext obrazů, či zda obraz přetvoří.³ Kompilační film jako takový bychom mohli rozlišovat podle toho, jakým způsobem filmař k těmto obrazům přistupuje. William Wees ve své knize *Recycled images: The Art and Politics of Found Footage films* rozlišuje montáž recyklovaných obrazů na „koláž“ a „přisvojení“.

„**Přisvojení**“ Wees odsuzuje kvůli nekritickému odkazování k realitě, které nezdůrazňuje manipulativní povahu obrazů a slovního komentáře. Nalezené či zinscenované obrazy se snaží strukturu montáže skrýt, aby byly co nejtransparentnějším pohledem na „realitu“. „Mřížka“ mezi divákem a realitou se stává neviditelnou a divák si myslí, že je v kontaktu s „pravdou“, kterou může pouze přijmout, či jí nezměněnou přeposlat dál. Metodu přisvojení používají hlavně dokumentární filmy. Typickým příkladem tohoto druhu montáže mohou být filmové týdeníky, či filmová propaganda, jež se prezentují jako nezprostředkovaný kontakt s „realitou“. Reprezentativní povaha obrazů není touto montáží nijak zpochybňována. Konkrétním příkladem může být již *Pád Dynastie Romanovců* (1927), kde Šubová označuje obrazy čistě deskriptivními popisky a samotné obrazy jsou brány jako důkazy toho, že se něco odehrálo. Podobně pracuje s obrazem seriálová propaganda *Zač bojujeme* (1943-1944) Franka Capry, kde jsou obrazy taktéž použity jako důkazy historických událostí.

Všechny tyto uvedené příklady mohou obrazy reinterpretovat pomocí mluveného či psaného komentáře, nijak však nezpochybňují jejich reprezentativní povahu. Mluvený či psaný komentář orientuje diváka v archivním materiálu a směřuje ho k tomu, co si o těchto obrazech má myslet. Obraz je používán jako důkaz a montáž „přisvojením“ udržuje „daný“ kontext obrazů a nutí diváka tento kontext rozpoznat a přijmout.

³ William C. Wees, *Recycled Images: The Art And Politics of Found Footage*. New York City: Anthology Film Archives 1993, s. 32.

Wees popisuje na příkladu hudebního videa *Muž v Zrcadle* (1987) Michaela Jacksona další situaci, kdy již obrazy nemají žádný skutečný obsah a jsou čím dál tím povrchnější. Pro tento popis používá termín *simulakrum* Jeana Baudrillarda. Jedná se o situaci, kdy obraz přišel o vztah k tomu, k čemu se odkazoval. Je reprezentací jiných reprezentací, které jsou udržovány masovými médii. To znamená, že povrchností zastírá svůj význam, či to, co jednou bylo jeho skutečným obsahem.⁴ Tento hudební klip začíná obrazy pohrom a zoufalství. Sledujeme hladovějící děti v Africe a bezdomovce v Americe prostřihané na Martina Luthera Kinga a další politiky. Dramatický zvrat tohoto klipu je podkreslen nukleární explozí. V dalším záběru si Begin, Sadat a Carter s úsměvem drží ruce, v následujícím záběru Reagan podává ruku Gorbačovi, Lech Walesa slaví svoje vítězství solidarity, Bishop Desmond Tutu tleská a směje se. Typ tohoto zastírání původního kontextu netransformuje obrazy do nové zprávy, efekt klipu *Muž v Zrcadle* je čistě afektivní, aniž by pomocí těchto obrazů vytvářel nové významy. Technika „přisvojení“ tedy buď udržuje a reprodukuje významy, které jsou v obrazech uloženy nebo tyto významy zastírá, aniž by přitom vytvářela novou souvislost.

„**Koláž**“ oproti přisvojení transformuje významy obrazů do nových podob. Tato rekontextualizace recyklovaných obrazů (dekonstrukcí) zabraňuje tomu, aby byly obrazy přijímané jako nezprostředkované reprezentace reality.⁵ Koláž zdůrazňuje konstrukci kompilační skladby a zviditelňuje tedy „mřížku“ mezi obrazem a realitou. Koláž jako nástroj uměleckého hnutí a bytostný projev historické avantgardy dokázala, že je nejvíce efektivním zpochybněním reprezentace v umění. Stala se základní zbraní moderního útoku na realismus ve všech uměleckých formách.⁶ Pro recyklované obrazy jsou „skutečným světem“ masová média, z kterých si vypůjčují obrazy, vytrhávají je z jejich kontextu a umísťují je do kolážovitých filmů, kde budou vždy rozpoznány jako fragmenty nesoucí znaky mediální reality. Koláž vyžaduje více analytické a kritické čtení, brání se tomu, aby byla přijatá jako nereflektované přijetí reprezentace reality. Je zde třeba zmínit, že „koláží“ je pořád míněná klasická filmová montáž, nehovoříme zde o fyzické koláži, kdy se na filmový obraz přidávají další objekty. To znamená, že se nijak neproměňuje fyzická plocha obrazu, ale že

⁴ William C. Wees, *Recycled Images: The Art And Politics of Found Footage*. New York City: Anthology Film Archives 1993, s. 45.

⁵ William C. Wees, *Recycled Images: The Art And Politics of Found Footage*. New York City: Anthology Film Archives 1993, s. 41.

⁶ William C. Wees, *Recycled Images: The Art And Politics of Found Footage*. New York City: Anthology Film Archives 1993, s. 46.

proměňujeme význam obrazu díky pojení s dalšími obrazy. Příkladem fyzické koláže jsou filmy Stan Van Der Beeka.

Typickým příkladem „nefyzické“ koláže je snímek *A Movie* (1958) Bruce Connera. V často zmiňované sekvenci vidíme kapitána ponorky dívajícího se do periskopu a následně Conner prostřihává na spoře oblečenou dívku pózující před kamerou. Poté vidíme opět kapitána, který dává pokyn k výstřelu torpéda, jenž vytvoří nukleární explozi a ta vytvoří vlny, po kterých jezdí surfaři.

Vizuální nesourodost jednotlivých obrazů, které dokážeme vnímat jako souvislý vývoj děje pomáhá divákovi zpochybnit obraz jako reprezentaci reality. Divák ví, že je nemožné, aby kapitán ponorky skrz periskop viděl dívku převalující se na posteli i přesto však dokáže přečíst zprávu, kterou tento film vytvořil. Zpráva, kterou nám film pracující s koláží ukazuje, zdůrazňuje svojí zprostředkovanost, svojí umělost. Z této sekvence zároveň dokážeme rozpoznat, že jednotlivé obrazy původně sloužily jiným účelům než těm, které Bruce Conner vytvořil. Metoda koláže tak dokazuje, že se obrazy dají přetvářet a že nemusíme pouze reprodukovat jejich „daný“ kontext.

Další klíčový tvůrce „koláže“ je kubánský filmař Santiago Alvarez. Snímek *LBJ* (1968) například začíná pohledem na obálku časopisu *Life*. Alvarez tak zdůrazňuje, že i tento obraz si může přivlastnit a používat ho ke svému projevu. Přes nájezdy po fotografiích se tak dostáváme do chrámu, kde se odehrává svatba. Dále se ve filmu nachází sekvence, pomocí které Alvarez rekonstruuje atentát na Johna F. Kennedyho. Nejdříve vidíme novinový titulek: *Wanted for treason*, poté vidíme záběry z filmových týdeníků, „švenky“ po fotografiích, záběr na Kennedyho, jak mává v autě na kameru a následně záběr z filmu, kde střelec za stromem míří kuší na cíl. To vše je protnuté s obrazem hledáčku zaměřeného na Kennedyho auto. Následně střelec vystřelí a obraz nahradí detail na zhrožený výraz neznámé ženy, otočení sovy a fotografie Lyndon B. Johnsona, který rukou naznačuje gesto přísahy.

Alvarez používá archivní materiály, fotografie, obrazy z časopisů, ilustrace z knih, komiksů, novin. Právě tím, že tyto obrazy používá ve svých významech, je transformuje a zpochybňuje tak reprezentativní povahu obrazů. Forma jeho filmů je značně vykonstruovaná, upozorňuje na svojí „umělost“. Jednotlivé obrazové materiály, ze kterých Alvarez skládá svůj film, rozpoznáváme jako fragmenty různorodých obrazových zdrojů. Například ve snímku *Now* (1965) propojuje pirátské filmové týdeníky, fotografie a celou sekvenci podkresluje skladbou *Now* od Leny Horne. Silně emotivní snímek,

komentující téma rasismu, zdůrazňuje svojí fragmentární formu. I samotný obrazový materiál upozorňuje na svojí manipulativnost tím, že například vidíme stejnou fotografii propojenou s jiným obrazem. Alvarez na obrazech, které používá ukazuje možnosti filmového projevu. Prolíná jednotlivé fotografie, „švenkuje“ po nich, přibližuje se, oddaluje se apod. Divák sledující jeho filmy se v nich nemůže nijak uvolnit, protože je neustále vytrhován formou filmu k analytičtějšímu čtení. Ve snímku *79 primaveras* (1969) můžeme vidět i samotné perforace filmu. Filmový obraz je zpomalován, prostřiháván zdobenými titulky a zvuk není nikdy synchronizovaný s dějem obrazů, které vidíme. Všechny tyto techniky zdůrazňují, že to, co vidíme, je pouze zpráva o realitě, nikoliv transparentní pohled na realitu.

Schopnost koláže je esenciální vlastností, která umožňuje to, co v této práci nazývám komunikací obrazem. Koláž nám dokazuje, že kompilační film neslouží pouze k tomu, aby byly obrazy reprodukovány jako dané informace, ale že je lze libovolně proměňovat, vztahovat se pomocí nich k realitě a ostatním lidem a tudíž komunikovat. Přijímání těchto obrazů nahrazuje schopnost jejich směřování a přetváření. I když koláž vytváří spojenou skladbu, obrazy se nám jeví záměrně jako rozpojené fragmenty, které mohou být přeskupeny do jiné skladby. Obrazová zpráva o realitě si udržuje svojí „mřížku“, díky které nejsme obrazem pohlceni, ale můžeme si k němu vytvořit kritický přístup.

Dále se budeme snažit rozkrýt přístupy, které směřování a přetváření obrazů umožňují.

1.3 Funkce kompilačního filmu

Kompilační film je vždy značně vykonstruovanou „složeninou“ obrazů. V případě „přisvojení“ by takový film mohl být označený za dokument. Příklady, které se prezentují jako „skutečná“ představení historické události, jsou však častokrát taktéž značně vykonstruovanou a v některých případech i zinscenovanou formou (například *Bída v Borinage* (1934)). V tomto filmu můžeme vidět obrazy, které pocházejí z jiných zdrojů a úplně odlišných kontextů a přesto jsou použity jako důkaz něčeho, co ve své původní podstatě nezastupují.

Bruce Conner například v rozhovoru tvrdí, že i jeho filmy, které jsou jednoznačně „koláží“, jsou „reálným světem“. Srovnává svůj film *A-Movie* (1958) s televizními zprávami, které jsou dle něj taktéž značně nesourodou kompilací. V televizních zprávách vedle sebe například vidíme absurdní událost, vážnou katastrofu, banální informaci apod. Rozlišovat kompilační film na dokument nebo fikci, tudíž dle mého názoru není moc užitečné. Jde vždy spíš o konstrukci zprávy o světě, která je vždy zprostředkovaná. Na kompilačním filmu je užitečné sledovat, zda skladba tuto zprostředkovanost přiznává a zviditelňuje (koláž), nebo jestli ji skrývá (přisvojení).

Kompilační film, který přiznává svojí zprostředkovanost, vyzývá diváka sebe-reflexivním odkazováním na svojí formu k analytičtějšímu čtení.⁷ Zároveň touto vlastností kompilační film bojuje proti mediální síle, která produkuje obrazy naplněné ideologií a představuje je jako nezprostředkované reprezentace reality. Tuto techniku může tvůrce častokrát použít pro stvoření politického komentáře.⁸ Přetřhaná, fragmentární, nesouvislá forma kompilačního filmu upozorňuje diváka na to, že to co vidí není skutečnost, ale znatelně zprostředkovaná zpráva o skutečnosti.⁹

⁷ William C. Wees, *Recycled Images: The Art And Politics of Found Footage*. New York City: Anthology Film Archives 1993, s. 11.

⁸ William C. Wees, *Recycled Images: The Art And Politics of Found Footage*. New York City: Anthology Film Archives 1993, s. 48.

⁹ Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2010, s. 191.

Kompilační film, jakožto stříhání obrazů z různých zdrojů, taktéž představuje alternativu oproti natáčení vlastních obrazů. Osudy tvůrců, kteří začali pracovat s kompilačním filmem dokazují, že ne každý tvůrce mohl mít prostředky k tomu, aby mohl natáčet své vlastní filmy. Bruce Conner například tvrdí, že již vyvolaný film byl mnohem levnější než kamera, kterou si v té době nemohl dovolit koupit.¹⁰ Abigail Child zas tvrdí, že jí kompilační film dal přístup k obrazům, ke kterým by se jinak nikdy nemohla dostat.¹¹

Dnes máme díky internetu ještě větší přístup k obrazům než tvůrci 20. století. Kompilační filmy nám ukazují, jakým způsobem se můžeme vztahovat k obrazům „cizích“ lidí. Vidíme v nich způsoby toho, jak tyto obrazy proměňovat a používat je jako možnost vlastního projevu. V podstatě každý člověk dnes vytváří obrazy a i tyto obrazy by mohly sloužit někomu jinému k tomu, aby se jimi dále vyjadřoval.

¹⁰ William C. Wees, *Recycled Images: The Art And Politics of Found Footage*. New York City: Anthology Film Archives 1993, s. 81.

¹¹ William C. Wees, *Recycled Images: The Art And Politics of Found Footage*. New York City: Anthology Film Archives 1993, s. 77.

2. Proč komunikace a recyklace obrazů funguje?

2.1 Obraz není informace

Když ruský car poslal svého domácího kameramana, aby pro něj natočil sekvence filmů, nemohl se nijak pojistit proti tomu, že někdo tento materiál nepoužije proti němu.¹² Pořízení těchto obrazů nevytvořilo žádný pevně daný kontext, objektivní pravdu, či nezpochybnitelnou informaci. Průkopnice kompilačního filmu Esfir Šubová v *Pádu dynastie Romanovců* (1927) dokazuje, že kontext těchto obrazů není neohebný. Tyto obrazy mohly sloužit jako zábavná podívaná pro cara a jeho rodinu a i jako výstižná zpráva o zlech carského režimu. Podstatné však je, že tvůrce těchto obrazů se nemůže spolehnout na to, že budou sloužit pouze účelu, který těmto obrazům přidělí.¹³

Obrazy nejsou informace, nepředávají nám žádná fakta. Příkladem tohoto mínění je *Dopis ze Sibiře* (1957) Chrise Markera, kde vidíme třikrát stejný obrazový materiál s odlišnou zvukovou stopou, která vždy znatelně proměňuje vyznění obrazů. Příklady tohoto typu dokazují, že obrazy nedokážou ukazovat jakousi „objektivní pravdu“, ale jsou spíše možností zpovědi, která je závislá na schopnosti manipulace s obrazovým materiálem.

Například film se socialistickou zprávou *Bída v Borinage* (1933) Henriho Storcka a Jorise Ivense používá obraz lidí, kteří vylévají mléko na silnici a doplňují ho titulkem: utrpení je výsledkem krize kapitalistického systému.

Tento obraz však byl natočen v Brazílii, kde stávkující vysvětlují, jak se bránit proti stávkokazům. Kdybychom při sledování *Bídy v Borinage* věděli o této události a spojili bychom si jí s konkrétně vymezeným historickým kontextem, nevnímali bychom potom nový kontext jako „skutečný“, ale pouze jako novou vědomě vykonstruovanou zprávu o skutečnosti, kterou nám chce film sdělit.

¹² William C. Wees, *Recycled Images: The Art And Politics of Found Footage*. New York City: Anthology Film Archives 1993, s. 43.

¹³ Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge 2013 s. 116.

Proces „rekontextualizace“ obrazů je ovlivněn vědomostmi diváka a jeho schopností rozpoznat v obrazech známé události či věci.¹⁴ Pokud bude skladba složená z něčeho, co tento člověk nedokáže rozpoznat, přijme zprávu kompilace bez problému. Pokud se ve skladbě bude vyskytovat obraz, který divák rozpozná, bude nejdříve považovat zprávu jako fiktivní a vykonstruovanou. Později v práci si však ukážeme, že „vykonstruovanost“ této zprávy je přesně tím, co bude dopomáhat divákovi, aby se k této skladbě stavil kriticky a přemýšlel o novém použití obrazu, který již zná. Tudiž, i když člověk rozpozná v kompilačním filmu „daný“ kontext obrazu, následně ho v novém spojení potlačí.

Můžeme zde dát do opozice například hollywoodský „star system“, kde oproti kompilačnímu filmu pracují narativní filmy s tím, že divák rozpozná identitu známé postavy. Rozpoznání je založené na zažité zkušenosti, na obnovování a připomínání určitého souboru vlastností. Obrazy tedy neustále připomínají to, co označují.

Obraz v kompilačním filmu se oproti tomu zbavuje toho, co označuje. Vzdává se své „historie“.¹⁵ Pokud se zde budeme zaměřovat hlavně na možnost obrazy přetvářet a rozšiřovat, bude pro nás mnohem důležitější to, jak se nám obrazy mohou jevit, než to, co „daného“ můžeme v těchto obrazech rozpoznávat. Užití obrazu v kompilačním filmu nám ukazuje, že se tento obraz může stát čímkoliv chceme. Můžeme ho tedy směřovat s dalšími lidmi (komunikovat obrazem), aniž bychom pouze předávali informace a nutili ostatní k jejich přijetí.

Záběr vytržený ze svého originálního kontextu, je zastřen vrstvami spekulace, subjektivní evokace a poetické nejednoznačnosti. Otázky po záměru a významu se stanou záluďnými.

*Ten pravý význam původně originálního obrazu leží mimo obraz: nemůžeme si být jisti proč byl natočen. A přesto to, co bylo natočeno je pevně stálé, jen nyní obklopeno tisícem možných otázek.*¹⁶

Základní iluze, která nám zabraňuje v tom, abychom mohli s obrazy nějakým způsobem dále pracovat, je mínění, že obrazy sami o sobě něčím jsou. Mínění, že existují nějaké znalosti, které by mohly obrazy shrnout. Z toho důvodu se budeme dále zaměřovat spíše

¹⁴ Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge 2013, s. 116.

¹⁵ William C. Wees, *Recycled Images: The Art And Politics of Found Footage*. New York City: Anthology Film Archives 1993, s. 47.

¹⁶ Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge 2013, s. 112.

na samotné vnímání obrazů a na možnosti toho, jak se nám mohou obrazy a jednotlivé spoje jevit. Odkážu se zde proto dále na knihu *Adress of the Eye* od Vivian Sobschackové a popíšu dva základní přístupy práce s obrazem díky zkušenosti, kterou z obrazů získáváme. Zajímat nás zde bude především proč mohou lidé zkušenost z „cizích“ obrazů čerpat a proč se můžou „cizí“ obrazy, díky této zkušenosti, stát součástí našeho projevu.

2.2 Obrazy jako pohledy

Podle Vivian Sobschackové je filmařovo vědomí přenášeno pomocí kamery k divákovi pouze nepřímě. Pokud budeme o každém obrazu uvažovat tak, jako kdyby to byl něčí pohled, můžeme si všimnout, že se nám tento pohled nejeví jako viditelné vizuální „tělo“ někoho cizího.¹⁷

Z toho důvodu je filmařův pohled divákem prožívaný jako „svůj“ pohled a divák se při sledování série cizích pohledů nestřetává s „těly“ jednotlivých filmařů, protože všechny záběry prožívá jako „své“ pohledy. Jinými slovy mezi mnou a obrazem zprostředkovanou realitou není žádné cizí „já“, které by mi bránilo zažívat tuto realitu jako „mojí“ zkušenost.

Pohledy nikomu nepatří, při zkušenosti s virtuální realitou nevnímáme pohled jako „cizí“, ale automaticky si ho přivlastňujeme jako „náš“ pohled. V kontextu tématu kompilačního filmu je pro nás užitečné si představit, jak by to vypadalo, kdybychom tuto schopnost přivlastnit si cizí pohled neuměli. Jaká by byla naše zkušenost při sledování *Pádu dynastie Romanovců* (1927), kdybychom pod každý pohledem identifikovali jedno konkrétní „tělo“? Celý dokument by nám vůbec nedokázal zprostředkovat ucelenou zkušenost s realitou. Jednotlivé obrazy by zdůrazňovaly odlišnost svých zdrojů a jevily by se nám jako nesourodé a nesouvislé.

Komunikace obrazem by tudíž nemohla fungovat již z toho důvodu, že by Esfir Šubová nemohla považovat cizí obrazy za své. Každý obraz, jakožto pohled, je však vnímaný jako ne-identický a identitu filmaře z těchto obrazů nemůžeme rozpoznat. Ve filmech Chrise

¹⁷ Vivian Sobschack, *Adress of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press 1992, s. 197.

Markera například nemůžeme rozpoznat, které obrazy natočil a které si vzal od cizích filmařů.¹⁸

Tato nemožnost vidět cizí „tělo“ nám dovoluje používat cizí obrazy k tomu, abychom divákovi přenesli ucelenou zkušenost, náš pohled na realitu. Můžeme obrazy „směňovat“ s lidmi, aniž by si někdo všiml, že se neustále mění identity, těla obrazů a divák vždy bude tyto nesourodé obrazy vnímat jako ucelenou zkušenost zprostředkované reality.

Zkušenost, kterou nám skladba kompilačního filmu zprostředkovává není daná. Nová verze kompilačního filmu může divákovu zkušenost proměňovat a obohacovat. Člověk může do kompilačního filmu složeného z pohledů přidávat svoje pohledy, aniž by narušil divákovu schopnost zažívat zkušenost z kompilačního filmu jako jeho zkušenost. Jakýkoliv nově přidaný obraz do kompilační skladby tudíž nenaruší představu „děje se to mě“.

Při zkušenosti s kompilačním filmem se tedy člověk vtělesňuje do anonymního „neviditelného“ těla¹⁹, pomocí kterého zažívá zkušenosti, které mu kompilační film přenáší. Kdybychom například měli kompilační film celý složený z „POV“ záběrů, které by představovaly den v životě nějakého člověka, kdokoli by mohl pomocí střihu předělat verzi tohoto filmu a ovládal by tak osud tohoto „anonymního“ člověka, aniž by z tohoto filmu udělal nesourodý soubor obrazů.

Podobnou techniku používali střihači filmových týdeníků za druhé světové války. Divák sledující aktuality z průběhu války viděl každý týden častokrát stejné obrazy doplněné o obrazy z dalších zdrojů. Divácká zkušenost z války se každý týden proměňovala aniž by se divák přičil tomu, že stejné obrazy, které viděl minulý týden se vztahovaly k jiné zkušenosti. Filmová aktualita jakožto soubor obrazů z odlišných zdrojů se divákovi pořád prezentovala jako „jeho“ vlastní, ucelený pohled na zprostředkovanou realitu.

Jakýkoliv nově přidaný obraz, který znatelně manipuluje s diváckou zkušeností, nikdy nenaruší integritu divácké zkušenosti, pokud bude pojmán jako něčí pohled. Tvůrci filmových propagand tudíž mohli anonymně vstupovat do divácké zkušenosti a proměňovat ji. Do zažívání zkušenosti pohledu, stavu „děje se to mě“ může tvůrce

¹⁸ Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge 2013, s. 118.

¹⁹ Vivian Sobchack, *Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press 1992, s. 224.

cokoliv přidat či odebrat aniž by si divák myslel, že se jedná o pohled, který je mu „cizí“, aniž by rozpoznal, že se zdroje obrazů mění.

2.3 Tělo v obraze

„Tělo“, jakožto viditelný objekt v obraze, se nám představuje jako to „jiné“, co se odlišuje od „já“, které se naopak jednoduše zmocňuje obrazu-pohledu. Toho se můžeme zmocnit, protože se nestřetáváme s žádným identickým, viditelným tělem. Pohled má anonymní, neviditelné tělo, které se nemůže vztahovat k žádné konkrétní věci ani osobě.

Vztahovat se ke konkrétní věci a osobám může tudíž pouze „tělo“. Oproti termínu „přisvojení“ Williama Weese, kde jsme pracovali s danými informacemi, se však „tělo“ může stát subjektem naší zkušenosti.

Problém aktu vidění a jeho viditelných produkcí může být chápán jako hledání adekvátního popisu existenciální struktury vize a existenciální funkce vidění skrz kterou se tělo-subjekt stává vědomo svých vlastních aktů vize a zároveň aktivity své individualizace, získává přístup k ostatním jako k jevícím se subjektům. Takovýto popis by měl najít cestu ze světa soukromé percepce do světa sdílené zkušenosti.²⁰

Lidé se nám v obrazech jeví jako „jiní“, získat k nim přístup jako k jevícím se subjektům je základním klíčem umožňujícím směřování obrazů s tím, co se nám ve světě obrazů jeví jako „identické“. Posléze je možné používat obrazy cizích lidí k našemu projevu aniž bychom museli udržovat integritu jejich „těl“. Získat přístup k tomuto tělu, jakožto k jevícímu se subjektu zároveň znamená, že budeme schopni se zřeknout toho, co toto tělo v minulosti zastupovalo.

„Tělo“ se nám jako jevící se subjekt nejeví jako něco daného, člověk ho dělá čímkoliv chce, existuje skrz něj. Zároveň „tělo“ jakožto něco viditelného může být ustanovujícím se objektem, můžeme se pomocí něj vyjadřovat o něčem či někom konkrétním i když toto tělo samo o sobě tím konkrétním není.

Již v *Bídě Borinage* (1933) se například filmař chce vyjadřovat o hornících v konkrétní oblasti Borinage a používá k tomu záběr, který původně pochází z archivu Pathé, kde

²⁰ Vivian Sobchack, *Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press 1992, s. 55. (Text jsem zvýraznil já, nikoliv autorka textu)

vystupuje dělník z úplně jiného regionu. Filmař tedy formuluje svůj účel pomocí cizího „těla“. Vyjadřuje se o něčem konkrétním pomocí něčeho jiného.²¹

Další příklad pochází z historicky první filmové kompilace. Když v roce 1899, v době Dreyfusovy aféry, přišel kameraman Francis Doublier s Lumiérovským kinematografem do Petrohradu, žádala od něho židovská komunita záběry z procesu s Dreyfusem. Doublier žádné záběry přímo z procesu neměl, a tak poskládal záběry, které měl k dispozici a zbytek dotvořil natočením neznámého důstojníka zachyceného na jiných místech v jiné události.²² Filmař se zde vyjadřuje o konkrétním identickém „těle“ (Alfred Dreyfus) a používá k tomu obrazy cizího „těla“. Ve výsledku jde tedy o příklad, kdy se dvě odlišná „těla“ vyjadřují o jedné konkrétní osobě.

Oba tyto příklady však zakrývají původ onoho konkrétního „těla“ jakožto specifické lidské identity. Záběr na neznámého dělníka, co snáší z kopce uhlí mohl jednoduše předstírat, či představovat, že je konkrétním dělníkem z oblasti Borinage, protože téměř nikdo by nebyl schopný tohoto dělníka identifikovat. Konkrétní člověk, který zase imitoval, že je Alfredem Dreyfusem svojí skutečnou identitu zamaskoval převlekem a svými hereckými schopnostmi.

Sobchacková mluví i o přesahování konkrétních „těl“, když píše o „adrese oka“.

*Je to vizuální adresa vždy zabydlená v těle zkoušeném jako „moje“ a zároveň vždy schopná rozšířit samu sebe tam, kde toto tělo už není.*²³

V kontextu kompilačního filmu je zkušenost s tímto „tělem“, které zažíváme jako naše tělo „měřitelná“. „Tam kde toto tělo už není“ je v kompilačním filmu tělo nahrazeno dalším tělem, které je pouhým prodloužením těla předchozího. Tímto způsobem se následně mohou vytvářet řetězce „obrazů-těl“, které se všechny vyjadřují o jednom konkrétním „těle“. Příkladem toho je film Georiga Palfia *Final Cut: Ladies and Gentlemen* (2012). Jedná se o kompilační film složený převážně ze známých filmů světové kinematografie. Tváře známých herců zvýrazňují specifičnost lidské identity jakožto konkrétních „těl“. Při sledování jednotlivých obrazů jsme však z těchto známých daných kontextů vytrhováni. Kompilační film složený ze známých obrazů nám přiznává,

²¹ Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: archeologie českého virtuálního prostoru*. Academie, 2013, s. 199.

²² Maria Ferenčuhová, *Krátké dějiny střihového filmu*. Kino-ikon 9, 2005, No.1, str. 270.

²³ Vivian Sobchack, *Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press 1992, s. 261.

že je značně zmedializovanou zprávou o realitě, nikoliv transparentním pohledem na realitu. Staré kontexty těchto známých obrazů se tudíž v kompilačním filmu učíme popírat a sledovat tak tyto obrazy v novém kontextu.

Vizuální transcendence, kterou u obrazu-těla zažíváme pokud si získáme přístup k tělu jako k jevícímu se subjektu, je následně vyjadřována skrz tělesnou imanenci, skrz listování katalogem těl (prací s archivem). Zkušenost z jevícího se subjektu obrazu-těla můžeme tedy pomocí tvorby kompilačních filmů realizovat.

Film *Final Cut* používá obrazy (z) filmové historie s despektem k jejich použitým kontextům a dokazuje tak, že i známé obrazy s již „daným“ kontextem mohou být přetvořeny, aby se staly novou možností projevu pro kohokoliv. Například vidíme herečku Kate Winslet, která se v původním kontextu filmu *Titanic* (1997) děsí stoupající se vody v kabině lodi, ale Georiga Palfia tento obraz přetváří a pokládá ho do „scény“, kde se o tuto „neidentifikovatelnou“ ženu perou dva muži. V novém kontextu to tudíž vypadá, že se žena děsí toho, že si tito muži ublíží. Na tomto příkladu bych chtěl dokázat, že rozpoznání tohoto známého obrazu nám nijak nebrání v tom, abychom přečetli novou zprávu kompilačního filmu. Obraz v kompilačním filmu nám ukazuje ambivalentní vztah mezi tím, co kdysi zastupoval, a tím, jak se nám může nově jevit. Rozpoznání jeho starého kontextu nám nijak nebrání v tom, abychom přečetli jeho novou zprávu. Toto rozpoznání nám naopak dokazuje, že přiřazený kontext obrazu není „daný“. Kompilační film ukazuje, že se s ním dá manipulovat, že on sám je možností manipulace, že tento rozpoznatý obraz nemá pouze jedinou funkci a zároveň, že tato funkce není ta jediná správná, ta definitivní „pravdivá“ funkce. Také si však u těchto obrazů udržujeme naši starou zkušenost s obrazy podle míry naší zkušenosti s dějinami filmu.



Obrázek 3. Postavy z různých filmů na sebe reagují v „neprotoru“. *Final Cut: Ladies and Gentlemen* (2012)

V závěru této kapitoly si ukážeme rozdíl ve schopnosti přetváření obrazu-těla, oproti obrazu-pohledu. Již jsme si viděli na příkladu filmové propagandy, že pomocí pohledů

můžeme zprostředkovanou realitu libovolně proměňovat, aniž bychom narušili zkušenost diváka, který všechny tyto obrazy považuje za „své“ pohledy. To, že pohledy v propagandě nenarušují integritu těla, zároveň znemožňuje divákovi vidět „vykonstruovanost“ kompilační skladby a považuje potom tyto obrazy za skutečné. Ve filmovém týdeníku tedy například považujeme součet cizích pohledů jako jeden náš pohled.

Pomocí tohoto „neviditelného“ těla pohledu však ten, který manipuluje s obrazy nemůže ukázat, jak a jakým způsobem on/ona mění realitu právě proto, že pohled nemá žádné viditelné tělo. Člověk, jenž se nezmocní obrazů-těl nemůže ukázat efekt „reality“ na „tělo“, kterého se zmocnil, a ani nemůže ukázat, jak toto „tělo“ ovlivňuje „realitu“. Pokud například budeme vidět subjektivní záběr na člověka, který střílí přímo do kamery, nebudeme moci posoudit, zda se tento člověk trefil do neviditelného těla pohledu, skrz který se díváme.

Pouze zmocněním se obrazů-těl tudíž může člověk pomocí cizích obrazů ukazovat, jaký vliv má na skrz obrazy zprostředkovaný svět a jaký vliv má svět na jeho přivlastnělé „tělo“.

3. Typy vztahů mezi obrazy

3.1. O formě, kterou nás pojení obrazů učí vnímat

Výskyt kompilačních filmů a vynález filmu vůbec proměnil lidské chápání prostoru a času. Sestříhaný film postupně naučil člověka, aby si zvykl na náhlé změny vizuálního pole a ostré skoky v čase a prostoru.²⁴

Jednotný homogenní prostor se nám v kontextu kompilačního filmu nepodaří zachovat. To, co nám filmař v kompilačním filmu ukazuje, nemůže shrnout v jednom **ustanovujícím záběru**. To znamená, že v něm nemůžeme vidět celek scény, ve kterém bychom mohli vidět všechny aktéry a věci, jež nám filmař skrz film ukázal. Přesto kompilační film ustanovující záběry používá, ale jen za toho předpokladu, že si nemůžeme ověřit, zda tyto obrazy korespondují s prostorem a časem, do kterého nás filmař uvádí. Je tedy jedno, že se například v ustanovujícím záběru na činžovní dům neodehrává scénka, kterou pro nás tvůrci *sitcomu* natočili ve filmovém studiu na úplně odlišném místě. Tvůrce kompilačního filmu může použít celek domu, města či obraz zeměkoule k tomu, aby ukázal, kde se obrazy z odlišných zdrojů budou odehrávat. Filmaři tudíž manipulují s prostorem, i když se snaží iluzi jednotného homogenního prostoru zachovat.²⁵ Filmová pravidla platící pro orientování se v klasickém filmovém prostoru platí i pro ne-prostorový svět kompilačního filmu. Pokud k sobě tvůrce kompilačního filmu pojí obrazy z různých zdrojů, snaží se je taktéž orientovat podle určité normy a konvence, která diváka řídí ve filmovém světě. I vytváření iluzí je tudíž řízeno pravidly, které pomáhají divákovi vnímat iluzi určitým způsobem. Dziga Vertov tuto konstrukci iluzivního prostoru komentuje takto:

*Jdeš ulicí Chicaga dnes, v roce 1923, já tě však přinutím, abys pozdravil soudruha Volodarského, který jde v roce 1918 ulicí Petrohradu, a on ti odpoví na pozdrav.*²⁶

²⁴ Walter Murch, *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*, Los Angeles: Silman-James Press, 2001, s. 6.

²⁵ David Bordwell a Kristin Thomsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 298.

²⁶ Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, 1985, s. 17.

Pohyb v ne-prostoru tohoto typu se stejně jako pohyb v klasické mizanscéně řídí **pravidlem osy**.²⁷ Toto pravidlo pomáhá divákovi lépe se orientovat v prostoru filmu který sleduje. Prakticky to znamená, že když se natáčí dialog mezi dvěma lidmi, nesmíme překročit pomyslnou osu, která vede napříč těmito lidmi, jež stojí naproti sobě. Kdybychom tedy chtěli natočit někoho, jak zdraví soudruha Volodarského, museli bychom ho například natočit směrem doleva a soudruha bychom natočili proti němu směrem doprava. Obě postavy by tudíž byly natočeny proti sobě a každá by se dívala jiným směrem. Toto pravidlo nám ve výsledku pomáhá vytvořit zdání toho, že na sebe postavy ve filmu reagují i za předpokladu, že k sobě pojíme obrazy z odlišných zdrojů a vytváříme tak dialog dvou postav napříč několika prostory. I v roztříštěném prostoru filmu se tudíž můžeme lépe orientovat pomocí pravidla osy.

Pravidlo osy zajisté není tím jediným pravidlem, které by nám pomáhalo orientovat se v kompilačním filmu. Kompilační film a film obecně je vždy závislý na celém souboru norem a konvencí, které člověku pomáhají se ve filmu orientovat.

3.2. Jak se nám pojení obrazů jeví

V této kapitole, nebudeme mluvit přímo o spojeních, jež umožňuje střih, respektive montáž, ale spíše o tom, jak se nám může vztah dvou nesourodých obrazů jevit. Nepůjde zde o kategorické vytvoření typů vztahů, pomocí kterých bychom mohli rozdělovat jednotlivé typy pojení v kompilačních filmech. Kompilační film k sobě pojí nesourodé obrazy, ale fyzické spojení těchto dvou obrazů nedeterminuje jeho typ. Z toho důvodu se zde budeme zaměřovat na to, jak se mohou jednotlivé spoje jevit ve vědomí vnímajícího subjektu. Vytvořené spojení v kompilačním filmu můžeme sledovat z různých hledisek. V kontextu komunikace obrazem bude vytvoření souvislosti mezi dvěma nesouvislými obrazy nezávislé na tom, zda tuto souvislost vytváří divák, či tvůrce této kompilace. Zvolený přístup, který divák či autor kompilace ke vztahu dvou obrazů vytvoří, bude sloužit jako určitý druh dorozumívání. Typ vztahu, který tedy tvůrce kompilace či divák vytvoří, bude tím, co bude určovat, jak se tato kompilace chápe a jakým způsobem jí můžeme interpretovat. Způsoby toho, jak chápat dva nesouvislé obrazy budou možnostmi určitého způsobu výkladu a tudíž vzájemného dorozumívání. Protože je dle mého názoru kompilační film budoucností komunikace

²⁷ David Bordwell a Kristin Thomsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 306.

obrazem, chápu zde vztahy mezi dvěma nesouvislými obrazy jako studium toho, jak si pomocí obrazů rozumět, reagovat na sebe, odpovídat si apod.

V kontextu komunikace obrazem je teprve pojení obrazů tím, co umožňuje obrazy nějakým způsobem přetvářet.²⁸ Člověk může díky pojení proměňovat obrazy, se kterými se střetne. Může je transformovat, vytrhovat je z toho čím „jsou“, a tudíž je zpochybnit jako reprezentace reality. Až pomocí pojení se zmocňuje „těla“ obrazu, ať už „neviditelného“ těla pohledu, či vizuálního konkrétního těla, které se pomocí pojení stává novou **možností lidského projevu**.

Kromě toho, že člověk může díky těmto vztahům a pojením osvojovat a přetvářet cizí obrazy, může díky nim taktéž vytvářet způsoby toho, jak se s někým dorozumívat.

3.3. Typy vztahů mezi obrazy

Cílem této kapitoly je sepsat obecnou klasifikaci vztahů, jež by pomáhala mezi spojením dvou obrazů rozpoznávat různé typy dorozumění. Fyzické spojení dvou obrazů nedeterminuje jejich vztah, spojením obrazů neurčujeme o jaký typ pojení se jedná. Nepůjde nám tedy o to, abychom na jednotlivých typech pojení našli ten správný typ vztahu, ale abychom hlavně měli díky těmto typům vztahů možnost vytvářet mezi nesouvislými obrazy více souvislostí a více možností výkladu. Základní funkcí těchto typů vztahů bude, aby mezi nesouvislými obrazy za každou cenu vytvořily alespoň nějakou souvislost. To znamená, aby nám alespoň v jednom typu vztahu toto spojení dávalo smysl.

Každý typ vztahu v této kapitole chápu jako vytvořený přístup ke kompilaci dvou obrazů díky kterému můžeme přetvářet obrazy a vymodelovat požadované sdělení. A proto, že toto sdělení nikdy není umístěné přímo v obrazech a není nijak dané, ale vždy se jeví v mysli vnímajícího subjektu, budeme zde nadále využívat pojmy z fenomenologického přístupu k obrazům.

Postup bude spočívat v tom, že pomocí pojmů „těla“ a „pohledu“ a jejich vzájemných kombinací vytvoříme pět typů vztahů, které mohou mezi dvěma nesouvislými obrazy nastat.

²⁸ Stephen Prince a Wayne E. Hensley, *The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment*. University of Texas Press, 1992, s. 60.

1) ROZDÍL TĚL A NEROZLIŠITELNOST POHLEDŮ

Nejčastější situace, jež při střetnutí se s obrazy z odlišných zdrojů nastává, je, že tyto obrazy na sebe nijak nenavazují.²⁹ Člověk je vnímá jako nesourodé, nesouvislé a pojení těchto obrazů funguje pouze jako mazací nástroj, který se chce posunout dál, aniž by udržoval nějaký vztah s tím předchozím. Z fenomenologického hlediska je však neslučitelnost těchto dvou obrazů stále typem vztahu, kdy jsme schopni odlišit jednu věc od druhé a vytvořit tak mezi těmito věcmi rozdíl.

V rámci pojmů, které pro tento popis používáme je možné vytvořit rozdíl pouze mezi dvěma těly. Pohledy od sebe nemůžeme nijak odlišit, protože nemají vizuální tělo, které by se mohlo odlišovat od toho druhého.³⁰ Pokud bychom například sledovali subjektivní záběr z pohledu nějaké osoby a v dalším záběru bychom sledovali další subjektivní záběr z pohledu osoby jiné, nebyli bychom schopni rozpoznat rozdíl těchto dvou pohledů a ani bychom si nevšimli, že se jedná o jiný pohled. Nerozlišitelnost jednotlivých pohledů nám při zkušenosti s kompilačním filmem dovoluje vnímat ho jako náš ucelený pohled na skutečnost zprostředkovanou skrz obrazy. Neschopnost od sebe pohledy rozlišit nám dokazuje, že můžeme kompilační film vnímat uceleně, aniž bychom ho vnímali jako nesourodý sled obrazů.

Rozdíl, který můžeme rozpoznat díky rozlišení jednotlivých těl, pro nás nemusí být nutně nesouvislý. Kontrast mezi jednotlivými obrazy bychom si například mohli vysvětlit jako schopnost tento námi vytvořený rozdíl pojmenovat. Například rozlišovat krásné od ošklivého, velké od malého, tmavé od světlého apod.

Například v *Pádu dynastie Romanovců* (1927) pozorujeme, jak rolníci pracují na poli a v dalším záběru vidíme, jak car se svojí manželkou odpočívá na zahradě. Kromě toho, že jsme schopni rozlišit tyto dva obrazy jako rozdílné, dokážeme i tento rozdíl popsat jako kontrast mezi pracujícími a nepracujícími lidmi.

²⁹ Walter Murch, *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*, Los Angeles: Silman-James Press, 2001, s. 6.

³⁰ Vivian Sobchack, *Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press 1992, s. 197.



Obrázek 4. Kontrast pracujících rolníků a odpočívajícího cara s manželkou. *Pád dynastie Romanovců* (1927)

Rozpoznání určitého druhu kontrastu je společností naučená schopnost odlišovat od sebe věci podle nějakého schématu. Ve stejném filmu po záběru cara s jeho manželkou například vidíme záběr na stádo krav. Mezi těmito dvěma obrazy již nerozpoznáme nějaký evidentní typ tohoto rozdílu. Jde pouze o další tělo v obraze, které přemazává tělo předchozí. Na těchto dvou příkladech jsem chtěl ukázat, že rozdíl těchto těl nemusí být vždy snadno popsatelný nějakým typem kontrastu. Další obraz zde chce pouze uvést nový příklad bez vztahu k obrazu předchozímu.



Obrázek 5. Následující záběr, který již nelze popsat jako nějaký typ kontrastu. *Pád dynastie Romanovců* (1927)

2) POHLED PŘIŘAZENÝ TĚLU A TĚLO MIZÍCÍ V POHLEDU

Tento typ vztahu je podobný tomu, co filmová věda nazývá **Kulešovým efektem**.

V dvacátých letech 20. století provedl Lev Kulešov několik stříhových experimentů spojením záběrů jednotlivých dramatických prvků. Nejslavnějším z nich bylo sestřihávání neutrálních záběrů hercovy tváře s jinými vizuálně agresivními podněty (podle různých zdrojů na nich byla polévka, přírodní scény, mrtvola ženy a dítě). Zaznamenaný výsledek ukázal, že publikum automaticky předpokládalo, že výraz herce se mění v reakci na to, co mu bylo

předloženo v tomtéž prostoru, kde se nachází on sám.³¹ Experiment tedy dokázal, že můžeme pojit obrazy z odlišných zdrojů a určovat tak, co postava vidí a na co reaguje.

Alfred Hitchcock popisuje Kulešov efekt na svém filmu *Okno do dvora* (1954), kdy vidíme obraz malého psa, který je spouštěn v košíku z balkonu a pojí ho s detailem na úšklebek Jamese Stewarta. Divák si následně tento úšklebek interpretuje jako projev něžnosti. Kdybychom však místo obrazu psa viděli polonahou dívku cvičící před otevřeným oknem, interpretovali bychom si potom tento úšklebek jako chlípnný, zkažený úsměv.³²

Na tomto vztahu však není tolik podstatné to, do jaké míry dokáže spojení obrazů proměňovat tvář herce, ale že divák věří tomu, že herec reaguje na podnět, který může pocházet z úplně jiného zdroje, z jiného času a prostoru. Pohled, který je ve filmu vnímán jako náš pohled, je po záběru na nějaké tělo tomuto tělu přiřazen. V opačné kombinaci, když vidíme záběr na tělo (v tomto případě ideálně lidskou tvář) a v dalším záběru vidíme obraz, který vnímáme jako pohled, interpretujeme si tento pohled jako představu, vizi, sen, či vidění těla předchozího. Například ve filmu *Bez slunce* (1983) Chris Marker snímá spící tváře Japonců ve vlaku a protíná je s různými obrazy snímaných z televize. Bez tohoto vztahu, by si divák tyto obrazy s tvářemi nijak nespojoval. Marker však tímto spojením vytváří efekt toho, že vidíme co si tyto postavy myslí, nebo o čem sní. Díky Kulešovovu efektu tudíž přiřazujeme tyto obrazy k jednotlivým tvářím jako jejich myšlenky, nebo sny.



Obrázek 6. Záběry z televize prostřihané s obrazy cestujících Japonců. *Bez Slunce* (1983)

Ve stejném filmu Marker spojuje obraz bandity, který vystřeluje z revolveru a pojí ho s obrazem střelené žirafy, která se kácí k zemi a umírá. Kombinace těla a pohledu k sobě může pojit jakékoliv lidi v jakémkoliv prostoru a vytvářet tak efekt toho, že na sebe tito lidé

³¹ David Bordwell a Kristin Thomsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 300.

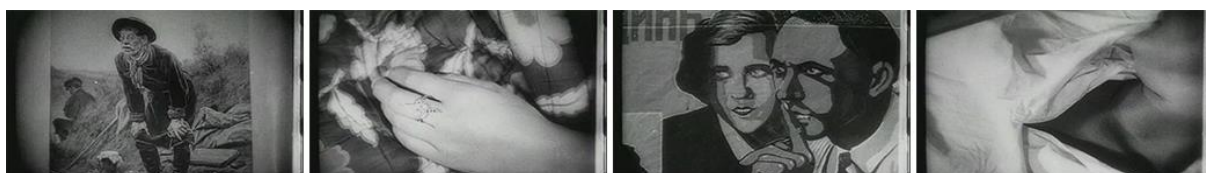
³² Stephen Prince a Wayne E. Hensley, *The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment*. University of Texas Press, 1992, s. 65.

reagují. Divák sledující tyto záběry si je automaticky spojuje i přesto, že mu dojde, že je nemožné, aby spolu záběry souvisely. Tento vztah tedy funguje i přesto, že si divák uvědomí rozdílnost obou zdrojů.



Obrázek 7. Záběr na banditu s revolverem a obraz střelené žirafy. *Bez slunce* (1983)

Již zmíněný příklad z filmu *Muž s kinoaparátem* (1929), kde jsou do filmu vloženy knižní ilustrace a obraz z plakátu, taktéž fungují díky tomuto vztahu. Spojením těchto obrazů vytváří Vertov efekt, že shrbený dědeček pozoruje ruku ležící dívky a že pár z plakátu pozorně sleduje samotný průběh vývoje filmu. Pomocí tohoto vztahu může filmař „oživovat“ i figuríny a sochy.



Obrázek 8. Ilustrace z plakátů a knížek, které reagují na natočený materiál. *Muž s kinoaparátem* (1929)

Například v *Křižníku Potěmkin* (1925) používá Ejzenštejn podobným způsobem sochy lva, které spojením tří lvů animuje a propojuje je s výstřely děla tak, že to vypadá jako kdyby tento lev reagoval na explodující bránu. Tyto příklady dokazují, že i fyzicky přítomné obrazy mohou být vytrhovány ze svého kontextu.

Ve filmu Santiaga Alvareze *Hanoj, úterý 13.* (1967) vidíme situaci, kde se spojením dvou záběrů vytváří dojem, že se manželka prezidenta Johnsona Lady Bird vysmívá trpící Vietnamce.³³ I když je v tomto filmu znát, že oba obrazy pocházejí z jiných prostorů a nemusejí spolu tedy souviset, efekt nepřestává fungovat a divák stále může vnímat oba odlišné záběry jako nesouvisející. Podobně ve filmu *Jsem zvědavá – žlutá* (1967) Vilgota

³³ David Bordwell a Kristin Thompson. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 560.

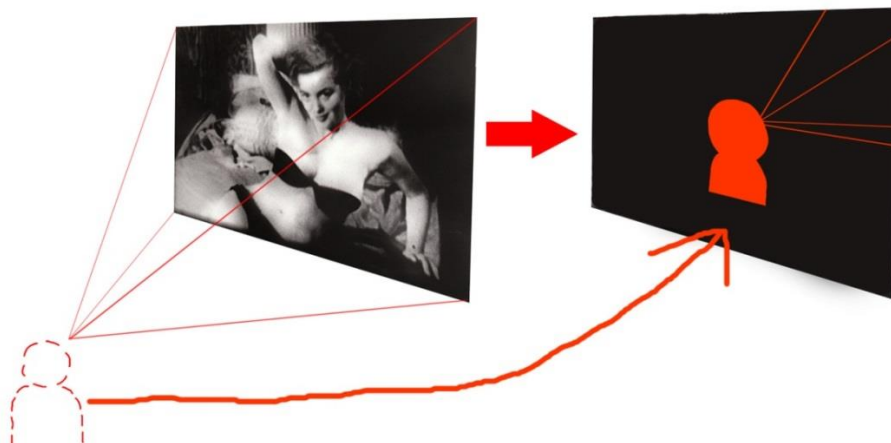
Sjomana je divákovi jasné, že hlavní hrdinka není ve stejném prostoru a čase jako Martin Luther King a přesto stále funguje efekt toho, že tyto postavy na sebe reagují.

Opět si za pomoci pojmů těla a pohledu popíšeme již zmíněný příklad z filmu *A Movie* (1958), kde kapitán ponorky pozoruje obnaženou dívku.



Obrázek 9. Kapitán ponorky pozoruje obnaženou dívku. *A Movie* (1958)

I když chceme pomocí tohoto vztahu ukazovat, že na sebe dvě postavy reagují, vnímáme první obraz jako pohled, který je přiřazen tělu v dalším obrazu. Jde o proces, kdy za nás obrazy reagují na to, co vidíme. Při sledování tohoto typu vztahu tudíž **přicházíme** o náš pohled. Neviditelné tělo pohledu je vstřebáno konkrétním tělem, které za nás přebírá zkušenost pohledu.³⁴

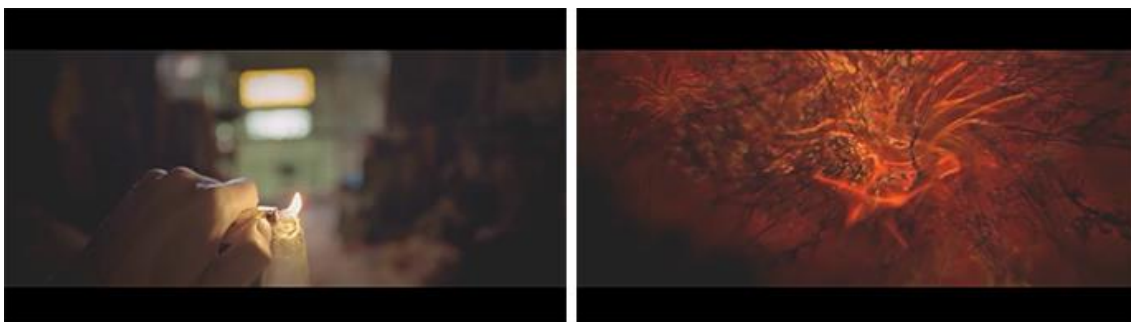


Obrázek 10. Ilustrace toho, jak je pohled přivlastňovaný cizím tělem.

V opačném případě se zkušenost konkrétního fyzického těla **ztrácí** v pohledu, kde tato zkušenost nemůže nijak viditelně pokračovat. Pohled nemůže nijak viditelně reagovat na tělo.

³⁴ Vivian Sobchack, *Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press 1992, s. 9.

Jediné příklady, kdy může pohled reagovat na podněty, jsou proměny celého vizuálního pole pohledu. Například vidíme výbuch budovy a v následujícím záběru se kamera roztřepe a rozeběhne se nějakým směrem. Roztřesení této kamery je potom právě reakcí na obraz výbuchu budovy. Dalším příkladem může být situace v televizních reportážích, kde se někdo ptá kameramana, jestli s ním souhlasí a kameraman kývne nebo zakroučí celým vizuálním polem, jako kdyby šlo o jeho hlavu. Podobnou situaci můžeme vidět ve filmu *Vzduch je cítit rudě* (1977) Chrise Markera, kde slyšíme vysvětlovat kameramany, jak se jim v určitých okamžicích začaly třást ruce jako reakce na atmosféru daného okamžiku.³⁵ Dalším příkladem může být scéna z filmu *Enter the Void* (2009) Gaspara Noého, kde pozorujeme pohled muže, který požívá halucinogenní drogu a následně se celé obrazové pole začne proměňovat. I když v tomto filmu můžeme alespoň částečně vidět tělo hlavní postavy, proměna tohoto vizuálního pole nejzřetelněji ukazuje, jakým způsobem se tělo může ztrácet v pohledu. Jinými slovy, jak se tělo rozptyluje v pohledu.



Obrázek 11. Muž požívající drogu a jeho měnící se vizuální pole. *Enter the Void* (2009)

Tento vztah má vždy afektivní účinek, ať už reagujeme tělem, či pohledem. Tento účinek možnost svého pokračování spíše schovává, než aby nám ukazoval cestu toho, jak jí dál rozšiřovat. Přesto je tento vztah jednou z možností, jak obraz alespoň částečně rozšiřovat a to tak, že budeme tělům přiřazovat nové pohledy, či že budeme pohledům přiřazovat nová těla, která na ně reagují. Je však zároveň důležité vnímat tento vztah jako „přepínání“ obrazu-těla na obraz-pohled či naopak, kdy toto „přepnutí“ znemožňuje tělu, aby nějak viditelně pokračovalo. Toto „přepnutí“ mezi dvěma druhy vidění nechává tělo zmizet a my ho následně nemůžeme vidět jako vývoj jednoho viditelného těla.³⁶

³⁵ David Čeněk, *Chris Marker*, Akademie múzických umění, 2012, s. 271.

³⁶ Vivian Sobschack, *Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press 1992, s. 98.

3) ASOCIACE TĚL

Pokud rozpoznáme v obraze nějaké tělo, můžeme následně určovat vztah s dalším obrazem na základě toho, jak se nám toto tělo jeví. Díky naší individuální zkušenosti s tělem se následně vytvoří vztah díky asociaci. Asociace je druh vztahu založený na podobnosti či naučené zkušenosti s obrazem. Budeme zde proto rozlišovat asociace vázané na zkušenost a asociace nevázané na zkušenost.

Asociace vázaná na zkušenost pokládá obraz do určité naučené souvislosti. Nejedná se o žádné pevně vyhrazené pole, které by nešlo nijak rozšiřovat. Obraz, který například zastupuje určitou historickou událost, je zároveň překryt dalšími souvislostmi, ke kterým můžeme mít přístup na základě našich vědomostí o tom, co vidíme. Obrazy, které jsou spojeny asociací jsou mezi sebou v neutrálním vztahu, jsou prostě jen řazeny vedle sebe, kladeny do jedné „složky“ a stávají se tak součástí jednoho velkého „obrazu“.

Mistrným ovládnutím asociace založené na zkušenosti je film *Vzduch je cítit rudě* (1977) Chrise Markera. Právě zde se obrazy, soustředící se na vývoj politické levice, rozšiřují do čím dál tím širších souvislostí (díky autorově široké znalosti těchto souvislostí). Marker v tomto filmu zřídka kdy dodržuje chronologii historických událostí. Obrazy řízené asociací nejsou v kauzálním vztahu, jsou pouze ve společné „složce“, protože spolu sdílejí společnou vlastnost, téma, či situaci. Podobnou logikou se řídí Markerův pojem **spirálovité montáže**, kdy opakující se obrazy a témata fungují jako síť. Záběry se tak doplňují, protínají se, či se dostávají do souvislostí nebo existují paralelně vedle sebe.³⁷

*Spirálovitá montáž je vsazením filmu do filmu, kdy vymyšlený nebo vypůjčený film není systém, v němž by logika odpovídala posloupnosti v čase, ani jednotlivé scény do sebe nezapadají, ale významotvorné jednotky uvnitř filmu samotného se sbíhají a rozbíhají.*³⁸

Tímto způsobem se mohou obrazy montáží nekonečně rozšiřovat a sdružovat se do čím dál tím větších významových celků. Například obraz stromu se spojí s obrazem jabloně, jablka, štrůdlu, dezertu, kavárny atd. Nebo se obraz dřevorubce spojí s obrazem, dříví, špalků, pilin, sekery, pily atd.

³⁷ David Čeněk, *Chris Marker*, Akademie múzických umění, 2012, s. 277.

³⁸ David Čeněk, *Chris Marker*, Akademie múzických umění, 2012, s. 278.

Bez zkušenosti s tím co vidíme, bychom souvislost obrazů vázaných asociací nedokázali rozpoznat. Kdybychom například nevěděli, co je to sekýra a k čemu slouží, nenašli bychom žádnou souvislost mezi sekýrou a pilinami. Obraz sekýry a obraz pilin nemá žádnou vizuální podobnost a jediným vodítkem pro vytváření vázaných asociací je individuální zkušenost.

V již zmíněném filmu *The Memories of Angels* (2008) například vidíme sekvenci ve vlaku, která je složená jako individuální zkušenost z jízdy vlakem. Vidíme zde vlakové kabinky, ujíždějící periferie krajin a budov, stísněné toalety, strojvedoucího, průvodčího, koleje apod. Bez zkušenosti jízdy vlakem by divák souvislost těchto předmětů a lidí nerozpoznal. Vázaná asociace tedy vytváří společný soubor, do kterého klade společně předměty, objekty a lidi v neutrálním vztahu.

Asociace nevázaná na zkušenost se řídí čistou vizuální podobností. Tato zkušenost téká z podnětů do podobností, které spolu ve skutečnosti nijak nesouvisí. Například v úvodní sekvenci filmu *Hanoj, úterý 13.* (1967) vidíme záběry tříštící se sopky, prostřihané se záběry porodu. Tuto montáž bychom mohli interpretovat jako poetické vyjádření tříštění života, ale to jediné, co spolu tyto dva záběry sdílí je vlastnost vylézání něčeho ven. Obraz tříštící sopky zde nijak neproměňuje obraz porodu a taktéž obraz porodu nijak neproměňuje obraz tříštící sopky. Oba obrazy spolu sdílejí pouze vizuální podobnost, aniž by tato podobnost proměňovala to, čím tyto obrazy jsou.



Obrázek 12. Záběry tříštící se sopky a obraz porodu. *Hanoj, úterý 13.* (1967)

Ve filmu *Sochy také umírají* (1953) Alaina Resneiho a Chrise Markera vidíme záběry vizuálních podobností soch, keramik a tkanin. V nevázané asociaci může člověk vidět mezi záběry souvislost, aniž by o obrazech něco věděl.



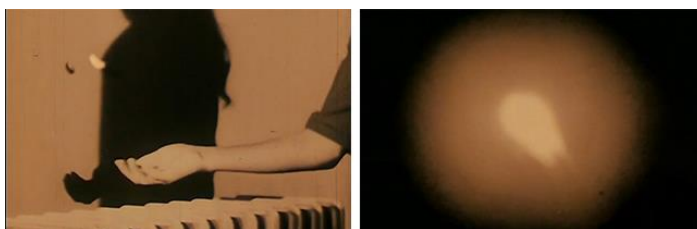
Obrázek 13. Koláž různých tvarů látek a povrchů. *Sochy také umírají* (1953)

Nebo Bruce Conner v *A-movie* (1958) vedle sebe klade jízdu stáda koní pronásledující koňský přívoz, řítícího se slona, válečný tank a závodní motokáru. Tyto záběry spolu nesdílejí pouze to, že jsou v pohybu, ale taktéž podobný vizuální efekt víření prachu. Podobným způsobem v tomto filmu Conner spojuje vizuální podobnost destrukcí a explozí.



Obrázek 14. Sekvence jezdících vozidel.

Další příklad Connerovi nevázané asociace můžeme vidět ve filmu *Take the 5:10 to Dreamland* (1976). Dívka zde přijde k topení a pustí nad něj pírko peří, které se začne vznášet a v následujícím záběru můžeme vidět značně rozmazaný obraz raketoplánu, který letí vzduchem.



Obrázek 15. Asociace létajícího pírka a letící rakety. *Take the 5:10 to Dreamland* (1976)

Nevázaná asociace je tím „nejuvolnějším“ způsobem pojení, které je řízeno čistě vizuální podobností.

4) TĚLO JE JINÝM TĚLEM

Jedná se o typ vztahu, kdy je jedno tělo v obraze určené jiným tělem v jiném obraze. To znamená, že pojmenováváme, promítáme či měníme jedno tělo druhým tělem. První obraz se

vyloženě stává druhým obrazem. Problém tohoto pojení je v tom, že člověk musí rozpoznat „těla“ v obou obrazech, aby byl schopný z tohoto pojení vydedukovat myšlenkovou operaci. To znamená, že musí rozpoznat to, co tyto obrazy představují. Musí si z obrazů odvodit přesně ten typ určení, který po něm chce tvůrce tohoto pojení přečíst. To je značně problematické právě proto, že obrazy nejsou informace a my se nikdy nemůžeme spolehnout na to, že je každý přečte tak, jak jsme zamýšleli.

Podobným typem tohoto vztahu je koncept intelektuální montáže Sergeje Ejzenštejna. Při představování konceptu intelektuální montáže je nejčastěji uváděna scéna masakru z filmu *Stávka* (1925). Zde Ejzenštejn spojí záběr policejního důstojníka, který prudce máchne pěstí, když nařizuje masakr stávkujících, s dalším záběrem s paží řezníka, který se s nožem napřahuje, aby podřízl býka. Dále se tento koncept ještě několikrát opakuje s tím, že vidíme smrt zvířete a nakonec mrtvolu lidí. Tyto dvě scény nejsou propojeny jen proto, abychom viděli dvě současně probíhající události, ale abychom masakr dělníků vnímali jako jatka.³⁹

Klasický narativní film pracuje s intelektuální montáží tak, že záběr, který je „promítán“, je značně nesourodý se zbytkem záběrů z filmu. Ojedinelý nediegetický záběr je vložen do filmové diegeze a divák je následně vytržen ze sledování narativu, přemýšlí nad jeho souvislostí s narativem a až následně tento záběr dedukuje a „promítá“ ho do ostatních obrazů. Například ve filmu *Moderní doba* (1936) Charlieho Chaplina vidíme, jak se dav lidí mačká v uličce, když jdou do práce a následně vidíme stádo ovcí mačkajících se v ohradě. Touto montáží Chaplin přirovnává dav lidí ke stádu ovcí. Jelikož jsme v celém filmu umístěni v prostředí továrny, kde nejsou žádná zvířata, přijde nám náhlý skok do takového obrazu jako nesouvislý a začneme tudíž více přemýšlet nad jeho významem. Kompilační film na toto vytržení z diegeze spoléhat nemůže, protože v podstatě každý jeho záběr se nám jeví jako „nesouvislý“ a každý nový záběr může být řízen logikou právě tohoto typu spojení.

Oba dva příklady, které jsme si zatím uvedli, bychom mohli taktéž označit za asociace nevázané na zkušenost. V obou případech můžeme rozpoznat značnou vizuální podobnost mezi dvěma záběry. Ovce se v ohradě tlačí podobně jako lidé v uličce a zabíjení býka vypadá obdobně jako zabíjení lidí. Zároveň oba příklady jsou spíše vizuálním překladem lidových připodobnění. Člověk ví, co znamená, když mu někdo řekne, že se lidé chovají jako ovce a

³⁹ David Bordwell a Kristin Thompson. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2011, s. 143.

taktéž si dokáže představit, jak probíhala bitva, která vypadala jako jatka. Na rozdíl od asociace, která je řízena čistou vizuální podobností či naučenou zkušeností s tím, co v obrazech vidíme, je tento typ pojení něčím, co proměňuje zkušenost, kterou s obrazem máme. Obraz, který je promítnut do předchozího obrazu proměňuje to, jak obraz chápeme. V tomto případě například vnímáme díky záběru zabíjení býka obraz střílení do lidí jako popravu, vraždu, apod. Díky promítání jednoho těla do druhého tudíž proměňujeme chápání obrazů.

Příklad tohoto vztahu můžeme vidět ve filmu *Na sever severozápadní linkou* (1959) Alfreda Hitchcocka. Zamilovaný pár se zde líbá na posteli palandy, zatímco Hitchcock prostřihává záběr na vlak vjíždějící do tunelu. To, že zde vjezd vlaku do tunelu symbolizuje sexuální akt, si musí divák z obrazů vydedukovat. Oproti předchozím příkladům intelektuální montáže není obraz vlaku nijak vizuálně podobný obrazům, ke kterým je připojen. Záběr na líbající se pár není nijak podobný záběru vlaku, který vjíždí do tunelu. Sexuální akt, zde není vyobrazěn. Je zde pouze obraz líbajícího se páru, který je označen dalším připojeným obrazem. Ke stejnému obrazu líbajícího se páru bychom například mohli připojit obraz popravu býka. Divák, by si následně tento vztah interpretoval jako vraždu a vnímal by obraz líbajícího se páru jako chvíli před smrtí. Promítáním jednoho těla do druhého ukazujeme, jak se nám tyto obrazy jeví.



Obrázek 16. Líbající se pár a vlak vjíždějící do tunelu. *Na sever severozápadní linkou* (1959)

Obdobný příklad můžeme vidět v *Příběhu neznámého vojáka* (1932). Henri Storck zde prostřihává záběr na pompézního politika se záběrem na štekajícího psíčka v košíku a paroduje tak politika. Těla v obou obrazech zde opět mezi sebou nenesou vizuální podobnost. Vlastnost jednoho těla se promítá do druhého.



Obrázek 17. Zesměšnění politika obrazem štekajícího psíčka. *Příběh neznámého vojáka* (1932)

Taktéž Chris Marker ve svých filmech častokrát používá tento typ vztahu důmyslným způsobem, aniž by vytvářel stereotypní zpodobnění. Ve filmu *Kočky ve střehu* (2004) například vidíme billboardy a letáky týkající se politické kampaně a v následujícím obrazu vidíme dlouhý záběr na odpadkový koš. Marker tímto způsobem do všech obrazů billboardů a letáků promítá pojem „odpad“. Na obrazu odpadkového koše je však zároveň napsáno „vigilance“, v překladu ostražitost, což znamená, že by nás Marker mohl touto montáží vyzývat k tomu, abychom byli ostražití před reklamní kampaní.



Obrázek 18. Pojmenování politické kampaně pojmem odpad. *Kočky ve střehu* (2004)

Ve filmu *Bez slunce* (1983) je sekvence, kde Marker popisuje televizní obrazovky. Komentář zmiňuje, že tyto televize, naskládané vedle sebe ve výlohách, občas vytváří nečekaná spojení. Poté je tato sekvence zcela bez komentáře a my vidíme, jak si Marker jednotlivé obrazovky natáčí vlastní kamerou. Před obrazovkami se poté začnou vyskytovat prodejci těchto televizí, kteří Markerovi zabraňují v tom, aby si mohl dále natáčet obrazy z obrazovek. Marker tento obraz následně prostřihává na obraz televizoru, kde vidíme dívku, jež na nás míří puškou a poté vidíme ostrý střih na pušku, která míří pryč z obrazu. Touto montáží vytváří význam toho, že lidé, kteří hlídají obrazovky, posílají Markera pryč. Marker rozkládá obraz pohledu dívky a pušky mířící pryč z toho důvodu, že nemá jeden obraz, kde by dívka puškou mávnula pryč z prostoru a udělala tak gesto toho, že někoho posílá pryč.



Obrázek 19. Označení lidí před obrazovkami jako přísných strážců. *Bez slunce* (1983)

Toto gesto tudíž do obrazu prodejce promítá větu: Jděte pryč! Vizuální podobnost obou obrazů je však zcela odlišná.

Tento vztah k sobě pojí značně nesourodé obrazy a je závislý na tom, aby divák rozpoznal žádané významy těl obou obrazů. I když se může zdát, že je tento vztah podobný asociaci, je rozdílný v tom, že značně proměňuje naše chápání obrazů, které je díky pojení dalších obrazů změněno.

5) KAUZALITA TĚL A POHLEDŮ

Tímto typem vztahu určujeme jak bude obraz, se kterým se střetneme pokračovat, či čemu tento obraz předcházet. Vytváříme tak **kauzálně propojené řetězce**, které využívají **časovou elipsu**. Elipsa přeskakuje čas, který mezi záběry proběhnul a divák si tedy musí odvodit, co mezi těmito záběry proběhlo. V případě kompilačního filmu se častokrát mění i prostor, ve kterém se postava, o které se vyjadřujeme, nachází. „Postava“ je však v případě „skládání“ složená z více těl. Vyjadřujeme se tedy o jednom člověku, pomocí obrazů jiných lidí.

V jednotlivých záběrech nerozlišujeme jednotlivá „těla“ a nepřisuzujeme jim konkrétní identitu. Když tedy chceme ukázat, že člověk něco dělá, nebudeme natáčet celou dobu jednu konkrétní osobu, ale složíme tento děj z několika „těl“. Příklad tohoto vztahu můžeme vidět ve filmu *Bída v Borinage* (1934). Henri Storck ukazuje nějakého dělníka přikrčeného v šachtě, dále vidíme kameny zasypávající šachtu a v dalším záběru vidíme, jak je skrz dav lidí pronášena rakev. Storck tímto způsobem rekonstruuje skutečnou událost, u které nemohl být tím, že natáčí anonymní „těla“ z kterých tuto událost skládá.



Obrázek 20. Osud horníka pomocí obrazů více těl. *Bida v Borinage* (1934)

Vyjadřuje se tedy o někom konkrétním a neřeší, že nemá „tělo“ toho konkrétního člověka, o kterém se vyjadřuje. Metoda skládání ignoruje fakt, že se v jednotlivých záběrech neustále proměňují „těla“ od sebe odlišených identit. Ten konkrétní dělník, kterého pozorujeme v šachtě, samozřejmě v posledním záběru sekvence není umístěn v rakvi. Vztah těchto obrazů však tento efekt vytváří. Pomocí skládání se můžeme vyjadřovat pouze o osudu jedné osoby, či vývoje nějaké věci. Jednotlivá „těla“ na sebe nijak nereagují, ale sčítají se dohromady.

Například v *Noci a mlze* (1955) líčí Resnais osud člověka, který spáchá sebevraždu zavěšením se na ostnatý drát. Klade vedle sebe tři fotografie, na kterých je pokaždé jiný člověk a přesto tyto obrazy můžeme vnímat jako kauzálně sepnutý řetězec jednoho člověka.



Obrázek 21. Osud člověka v koncentračním táboře vyjádřený pomocí neidentických těl. *Noc a mlha* (1955)

Pomocí tohoto vztahu bychom ve filmu *Hanoj, úterý 13.* (1967) nechápali skladbu, kde žena prezidenta reaguje na Vietnamku jako komunikaci mezi dvěma lidmi, ale jako emocionální vývoj jedné ženy, která plakala a za nějaký časový úsek se již smála. To, co nám brání v rozpoznání této skladby jako vývoje jedné ženy, není pouze vizuální odlišnost jednotlivých „těl“. Vývoj historie filmu a naučené orientování se mezi postavami ve filmovém světě nás směřuje k tomu, abychom lidi postavené proti sobě vnímali tak, že na sebe reagují. Zde nás mezi obrazy orientuje již zmíněné pravidlo osy, kdy je reagující postava otočená proti postavě, na kterou chce reagovat.



Obrázek 22. Komunikace dvou lidí z jiných prostorů. *Hanoj, úterý 13.* (1967)

Abychom tento příklad vnímali jako kauzální skladbu osudu jednoho člověka, museli bychom pravidlo osy překročit a nasměrovat tak obě postavy jedním směrem.



Obrázek 23. Stejný příklad, který komunikaci dvou lidí ruší díky porušení pravidla osy.

Stejnou logikou se řídí scény filmu *Final cut: Ladies and Gentleman* (2012) Georgia Palfiho. Ve filmu, kde se neustále proměňují „těla“, bychom se mohli lehce ztratit v situaci, kdy chce tvůrce kompilace pomocí obrazů zdůraznit, že postava na někoho reaguje.

V následující skladbě můžeme vidět, že pokud chce tvůrce kompilace skládat obrazy jako vývoj jednoho člověka, přetáčí všechny obrazy do jednoho směru. V prvním záběru vidíme v dálce ženu jdoucí doprava do domu, v dalším záběru vidíme jinou ženu, co vstupuje do bytu stejným směrem, v následujícím záběru je opět jiná žena, co zvoní na zvonek dveří a v posledním záběru se již střetává s nějakou identitou, na kterou chce reagovat a proto se tvůrce kompilace opět řídí pravidlem osy a otáčí směry lidí, kteří na sebe reagují, proti sobě.



Obrázek 24. Příběh jednoho člověka vyjádřený skrz kompilaci několika filmů. *Final Cut: Ladies and Gentleman* (2012)

Orientace v časoprostoru nám díky pravidlu osy nedělá žádný problém, v tomto případě jsou taktéž časové elipsy prakticky minimální a my nemáme tolik práce z dedukcí toho, kolik toho

proběhlo mezi jednotlivými záběry. Obrazy filmu *Final cut* s časovými elipsami nijak nepracují. Akce, kterou někdo koná se několikrát opakuje pomocí více postav na více místech.

Nejdůležitější na filmu *Final Cut* je, že ignoruje identity jednotlivých „těl“. Ve příkladech typu *Noc a mlha* (1955) a *Bída v Borinage* (1933) jsme se střetávali pouze s anonymními lidmi. Vězni koncentračního tábora jsou odosobněni společným sestřihem a totožným vězeňským mundúrem a neznámí dělníci jsou často snímání v celcích, aniž bychom je od sebe odlišovali. Z toho důvodu, pro nás nebyl problém vnímat tyto obrazy jako vývoj jednoho člověka. Ve filmu *Final Cut* se však střetáváme s filmovými hvězdami a známými celebritami a každý záběr nás znatelně upozorňuje na to, že tělo, které vidíme je rozdílné od jiného těla. I přesto však nemáme problém vnímat tuto kompilaci jako vývoj jednoho člověka, díky provázanosti jednotlivých aktů.

Pokud tvůrce kompilačního filmu za sebe skládá známé tváře, dopomáhá divákovi ještě více k tomu, aby sledovanou skladbu vnímal jako koláž. Rozpoznání obrazu, či zdroje uprostřed koláže, dopomáhá vnímat obrazový fragment jako odlišený fragment, který lze pomocí koláže přetvářet.

Podobným způsobem jako tvoří „těla“ konkrétních lidí kauzálně propojenou osudovou linii jednoho člověka, můžou pohledy vyprávět příběh člověka, jakožto jednoho „neviditelného těla“. Hudební klip pod názvem *Cinnamon Chasers – Luv Deluxe* tohoto efektu hodně využívá, v rychlých elipsách zde můžeme vidět průběh výletu člověka, kterého nikdy nevidíme. Přesouváme se zde rychle prostorem i časem, aniž bychom měli problémy s orientací a skládáním jednotlivých časových prodlev.



Obrázek 25. Kauzalita vyjádřená pomocí pohledů. *Cinnamon Chasers – Luv Deluxe*.

Stejný princip používá krátký film, vyhledatelný na Youtube pod názvem *The life of a man in 45 seconds*. Zde vidíme obří časové elipsy, které nás posouvají klíčovými momenty života nějakého člověka.



Obrázek 26. Velké časové elipsy ukazují životní osud člověka. *The life of a man in 45 seconds.*

I když nemůžeme vidět, jak se na tomto neviditelném „tělu“ projevuje realita, kterou zažívá, musí se v těchto záběrech vyskytovat něco, co na toto „tělo“ reaguje a vztahuje se k němu. Kdybychom například sestříhali pohledy na různé předměty z různých částí světa a následně tyto záběry propojili, nebyly by tyto záběry nijak kauzálně spjaté a tudíž by nevyprávěli žádný příběh. Pohledy budou kauzálně spjaté pouze pokud z nich dokážeme vydedukovat, jak proměnily toto neviditelného tělo. Například jízda v autě tohoto člověka dostala na benzínku, či výbuch ve městě ho přivedl do nemocnice atd. Každý následující pohled bychom museli vnímat tak, že by se do něj člověk bez předchozího pohledu nedostal. Každý pohled by byl příčinnou toho následujícího pohledu.

Nejdůležitějším poznatkem však je, že osud jednoho člověka může být bez problémů složen z pohledů cizích lidí a to tím způsobem, že akty v těchto obrazech spolu budou kauzálně propojené. Složenina těl i složenina pohledů tedy může sloužit k tomu, aby vyprávěla příběh jednoho člověka.

3.4 Shrnutí jednotlivých vztahů

Všechny typy vztahů, které jsme si zde ukázali, neslouží k rozlišování jednotlivých vztahů mezi záběry u kompilačních či nekompilačních filmů, ale jako možnost hledání souvislostí mezi nesouvislými obrazy. Vztahy, které jsme zde popsali, nám ukazují, jak se nám vytváření a čtení dvou obrazů může jevit. Jde tedy o možnosti toho, jak se pomocí spojení dvou nesouvislých obrazů s někým dorozumívat.

Pro shrnutí jednotlivých typů vztahů, které nám pomáhají obrazy přetvářet a rozšiřovat, si nyní ukážeme na jednom spojení všechny typy vztahů, které jsme představili. Mluvili jsme zde spíše o přístupech ke vztahu mezi dvěma obrazy, než o střížích, protože vztah těchto obrazů není automaticky určen jejich spojením. V jednotlivých typech vztahů mezi obrazy jde

hlavně o to, jak se mohou typy těchto vztahů jevit ve vědomí vnímajícího subjektu. Z jednoho spojení můžeme tudíž vydedukovat vícero možností vztahů a vidět v něm tedy více významů.

Jako příklad spojení si vezmeme *Symfonii z Donbassu* (1931) Dzigy Vertova. V tomto filmu Vertov opakovaně střídá záběry lidí, kteří se modlí a křížují před kostelem se záběry opilců, jež se motají po náměstí a padají na zem.



Obrázek 27. Ilustrační příklad z filmu *Symfonie z Donbassu* (1931).

Podle **rozdílu těl**, bychom mezi těmito dvěma obrazy rozlišovali jednotlivá těla a vytvářeli tak mezi nimi rozdíl. V prvním záběru bychom tedy viděli člověka, jak se modlí a v dalším záběru bychom viděli jiného opilého člověka. Rozdíl mezi těmito záběry bychom posléze mohli popsat nějakým typem kontrastu. Například jako rozdíl mezi věřícími a nevěřícími lidmi, střízlivými lidmi a lidmi pod vlivem alkoholu, bohatými a chudými lidmi apod. Ať už by byla nesouvislost jednotlivých obrazů sebevětší, stále by závisela na naší schopnosti tento rozdíl popsat. Stejným typem vztahu bychom taktéž mohli tuto skladbu vnímat jako náš pohled na lidi díky **nerozlišitelnosti jednotlivých pohledů**.

Podle pohledu přiřazenému tělu a tělu mizejícímu v pohledu, který se blíží Kulešovu efektu, bychom tuto skladbu vnímali jako pohled opilce, který sleduje modlící se lidi a reaguje na ně svým výrazem. Totožným typem vztahu by byla situace, kdyby jeden z obrazů, který bychom vnímali jako pohled, by byl pouze snem či představou toho člověka, kterého bychom vnímali jako tělo. Modlící člověk by tedy mohl snít o opilci, či by se opilci zdálo o modlícím člověku.

Podle **asociace těl**, bychom si nechali jevit jednotlivá těla obou obrazů a snažili se je pomocí asociace dát do nějaké souvislosti, či bychom mezi nimi hledali vizuální podobnost. V tomto případě to může být již to, že vidíme v obou záběrech člověka, či občana ruského města. Vzhledem k tomu, co bychom o těchto dvou záběrech věděli, bychom posléze systematicky

našli společné informace obou obrazů a vložili je do námi vymyšlené společné souvislosti. Asociace, která by nebyla vázaná na zkušenost nebo vědomosti by v těchto dvou obrazech hledala všechny vizuální podobnosti, přes vzhled obou mužů, gesta, společnou zakřivenost jejich zad atd.

Podle **těla promítaného do jiného těla**, je tento typ vztahu dle mého názoru vzhledem k tématu celého filmu tou nejvhodnější interpretací. Pokud rozlišíme první tělo v obraze jako modlíciho se člověka a protněme ho s dalším obrazem, kde tělo rozlišíme jako opilého člověka, následná skladba funguje jako parodie, která dělá z modlícih se lidí opilce. Aniž by spolu tyto obrazy sdílely nějakou výraznou vizuální podobnost, stává se jeden obraz druhým obrazem. Vertov tímto způsobem vkládá do věřících lidí omámenost a jistým způsobem i falešnost toho, čím jsou ovlivnění.

Kauzalita těl by z těchto dvou lidí udělala prvky děje jednoho konkrétního člověka, o kterém bychom se chtěli vyjadřovat. Mezi jednotlivými lidmi bychom tedy nevytvořili žádný rozdíl, ale vnímali bychom je jako vývoj jednoho člověka. V tomto případě by se jednalo o silnou elipsu a velký časový skok muže, který se modlil a poté se šel opít.

Možnosti výkladu se tedy dají pomocí těchto typů vztahů vytvářet i na jednom stejném spojení. Klíčový cíl a užitečnost vytváření těchto typů spojení spočívá v tom, že máme možnosti toho, jak si nechat jednotlivé spoje jevit. Zkušenost s těmito spoji nám umožňuje hledat mezi nesouvislými obrazy souvislost. To pro nás v kontextu komunikace obrazem znamená možnosti toho, jak obrazy přetvářet a tudíž i jak pomocí nich na někoho reagovat a komunikovat spolu. Díky rozdílu jednotlivých těl můžeme například dát obraz, na který chceme reagovat do nějakého kontrastu. Pomocí pohledu přiřazenému tělu, můžeme na tento obraz reagovat výrazem, pomocí asociace ho můžeme dát do vizuální podobnosti či společné zkušenosti, pomocí těla promítnutého do jiného těla ho můžeme proměňovat a pomocí kauzality těl můžeme předpovídat příčinu a následek tohoto obrazu. Jde tedy o zkušenost s jednotlivými spoji, která nám umožňuje jednotlivé spoje nejenom popisovat, ale taktéž je vytvářet. Role diváka a autora tudíž splývá v jedno, oba v tomto případě používají typy těchto vztahů, aby pomocí vlastní zkušenosti s obrazy vytvářeli mezi dvěma nesouvislými obrazy souvislost a tudíž spolu komunikovali.

Závěr

Tato práce se soustředila na možnosti přetváření a rozšiřování již vytvořených obrazů. V jednotlivých kapitolách jsme si dokázali, že hlavní schopností a silou kompilačních filmů je, že mohou zpochybnit obrazy jako definitivní informace. Komunikace obrazem, která v kompilacích probíhá nám neukazuje pouze to, jak si nechat obrazy jevit, ale taktéž to, že je můžeme díky individuální zkušenosti s obrazem používat ke svému projevu. Rozšiřování a přetváření obrazů v tomto smyslu vnímám taktéž jako možnost reagování na obrazy, se kterými se tvůrce střetne. Jedná se tedy v určitém smyslu o odpověď tvůrci, který recyklovaný obraz vytvořil.

Obraz, který má tvůrce kompilačního filmu k dispozici ho nijak neprogramuje v rámci jeho použití. Vytvořený obraz, použitý v rámci narativního filmu, dokumentu, či filmové kompilace není omezen pouze na jeden způsob svého užití. Používat ke svému projevu recyklované obrazy vnímám jako eventuální možnost vzájemného směňování obrazů mezi lidmi.

Komunikace obrazem zde není míněna pouze jako nástroj pro sledování a chápání nesouvislých obrazů, ale taktéž pro praktikování a vytváření těchto spojů. Ať už se člověk střetne s jakkoliv nesouvislými obrazy nebo bude chtít pomocí obrazů zareagovat na cizí obraz, bude to moci provést díky zkušenosti se vztahy, které jsme si zde popsali. Šlo zde tedy v jistém smyslu o vytvoření základní „gramatiky“ pro vizuální jazyk.

Skrz optiku kompilačního filmu jsme mohli vidět, že můžeme popisovat i to, jak nekompilační filmy vytvářejí významy pomocí dvou obrazů. Popsat tyto vztahy však nebylo hlavní ambicí této práce. Díky vztahům a postupům, které jsme zde vytvořili, jsme ukázali, že je vůbec možné komunikaci obrazem provádět. Lze k sobě pojit jakékoliv obrazy z jakýkoliv zdrojů a pomocí vztahů, které jsme vytvořili tudíž vytvářet souvislost mezi sebevíc nesouvislými obrazy. Pomocí individuální zkušenosti se spoji jednotlivých obrazů jsme ukázali možnosti vnímání a zároveň vytváření spojů. Lze tedy vytvářet možnosti dorozumívání mezi kdysi naprosto nesrozumitelnými spoji.

Seznam použité literatury:

BORDWELL, David a THOMSONOVÁ Kristin, *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2011

BORDWELL, David a THOMSONOVÁ Kristin, *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2011

BARON, Jaimie, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge (2014)

ČENĚK, David, *Chris Marker*. Praha: Akademie múzických umění 2012

DECORDOVA, Richard. *Picture personalities: The Emergence of the Star System in America*. University of Illinois Press 2001

EJZENŠTEJN, Serge Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Akademie múzických umění 1959

EJZENŠTEJN, Serge Michajlovič. *O stavbě uměleckého díla: výběr ze statí, teoretických úvah a studií*. Praha: Československý spisovatel 1963

GAUTHIER, Guy, *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění 2004

KRISTEVA, Julia, *Slovo, dialog a román*. Praha: Pastelka, Sofis 1999

FERENČUHOVÁ, Marie, *Krátké dějiny střihového filmu*. Kino-ikon 9, 2005, No.1

LACHMANN, Renate, *Memoria fantastika*. Herrmann & synové 2002

MURCH, Walter, *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman- James Press 2001

NICHOLS, Bill, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění 2010

PRINCE, Stephen a HENSLEY, Wayne, *The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment*. University of Texas Press 1992

SOBSCHACK, Vivien, *Adress of the Eye*. Princeton University Press 1991

SVATOŇOVÁ, Kateřina, *Odpoutané obrazy: archeologie českého virtuálního prostoru*. Akademie 2013

VERTOV, Dziga, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. University of California Press 1985

WEES, William C., *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. Anthology Film Archives 1993

Seznam internetových zdrojů:

Článek ze stránek Dokrevue. Dostupné online:

<<http://www.dokrevue.cz/tematicke-prilohy/santiago-alvarez>>

Seznam filmů:

A Movie (Bruce Conner, 1958).

Bez Slunce (Chris Marker, 1983).

Bída v Borinage (Henri Storck, 1934).

Dopis ze Sibíře (Chris Marker, 1957).

Enter the Void (Gaspar Noe, 2009).

Final Cut: Ladies and Gentleman (Gyorgy Pálfi, 2012).

Hanoj, úterý 13. (Santiago Alvarez, 1967).

Křižník Potěmkin (Sergej Ejzenštejn, 1925).

Kočky ve střehu (Chris Marker, 2004).

Jsem zvědavá – žlutá (Vilgot Sjoman, 1967).

LBJ (Santiago Alvarez, 1968).

Man in The Mirror – Michael Jackson. Video z Youtube.com (Tvůrce a rok nezveřejněny)

Moderní doba (Charlie Chaplin, 1936).

Muž s kinoaparátem (Dziga Vertov, 1929).

The Memories of Angels (Luc Bourdon, 2008).

Na sever severozápadní linkou (Alfred Hitchcock, 1959).

Noc a mlha (Alain Resnais, 1955).

Now (Santiago Alvarez, 1965).

Okno do dvora (Alfred Hitchcock, 1954).

Příběh neznámého vojáka (Henri Storck, 1932).

Pád Dynastie Romanovců (Esfir Šubová, 1927).

Sochy také umírají (Alain Resnais, Chris Marker, 1953).

Stávka (Sergej Ejzenštejn, 1925).

Symfonie z Donbassu (Dziga Vertov, 1931).

Take the 5:10 to Dreamland (Bruce Conner, 1976).

Vzduch je cítit rudě (Chris Marker, 1977).

Zač bojujeme (Frank Capra, 1943-1944).

79 primaveras (Santiago Alvarez, 1969).

Seznam fotografií z filmů

Muž s kinoaparátem (1929)

The Memories of Angels (2008)

Final Cut: Ladies and Gentleman (2012)

Pád Dynastie Romanovců (1927)

Bez Slunce (1983)

A movie (1958)

Enter The Void (2009)

Hanoj, úterý 13. (1967)

Sochy také umírají (1953)

Take the 5:10 to Dreamland (1976)

Na sever severozápadní linkou (1959)

Příběh neznámého vojáka (1932)

Bída v Borinage (1934)

Noc a mlha (1955)

The life of a man in 45 seconds. Video z Youtube.com (Tvůrce a rok nezveřejněny)

Cinnamon Chasers – Luv Deluxe. Video z Youtube.com (Tvůrce a rok nezveřejněny)